

снижается. Нередко студент, даже второго курса вуза, затрудняется сколько-нибудь вразумительно объяснить содержание таких общенаучных понятий, как «развитие», «прогресс», «регресс», «объективное», «субъективное», «материальное», «духовное» и др. У студентов, обучающихся на договорной основе нередко складывается убеждение, что им уже нет необходимости «усердствовать» в учебном процессе. Особую тревогу вызывают студенты, обучающиеся на факультетах сокращенной подготовки. Некоторые из них не владеют даже навыками устного выступления и сдают зачеты и экзамены только в письменной форме. Но еще большую озабоченность вызывает низкий уровень общей культуры студентов, порою — элементарная невоспитанность. Сквернословие, беспорядок оставленный в учебных аудиториях после занятий, элементарное неуважение к старшим, варварское отношение к материальным ценностям вуза и т. д.

Известный отечественный мыслитель А. Ф. Лосев, размышляя о формировании личности, выделял в качестве ее важнейшей характеристики — интеллигентность. Интеллигентный человек, по мнению мыслителя — это не просто умный, начитанный, надежный, духовно благородный, широкий в своих взглядах и т. д., а тот, кто не может не видеть несовершенств жизни, не может оставаться к ним равнодушным и делает все возможное для того, чтобы искоренить эти несовершенства. Следовательно, формирование личности специалиста должно включать в себя и формирование такого важнейшего ее качества как интеллигентность. Но при этом нельзя забывать, что воспитатель сам должен быть воспитан.

Т. В. Лазутина
Тюмень

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

В наши дни сложилась сложная ситуация в науках о музыке и других видах искусства, когда несмотря на несомненные успехи музыкознания, остаются проблемы, упирающиеся в общие — философские — принципы и подходы. От разрешения проблем онтологии музыки и ее средств отражения объективной и субъективной реальности зависят результаты конкретных исследований музыки.

Музыка представляет собой особый язык, который пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, способствуя формиро-

ванию развитого мировоззрения, созданию общеродовых ценностей. Потребность выявления особенностей многомерного бытия человека, мира его ценностей диктует обращение к аксиологии, являющейся важной составляющей науки о музыке.

Музыкальное искусство — динамичное образование, где находят бытие ценности различного уровня. Ценность как универсальная категория творчества «пронизывает» процесс символизации в музыке, под которым понимается процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов.

Общепризнано, что человек — существо, производящее ценности и оперирующее ими; всякий предмет, явление, событие имеют смысл, значимость, положительную или отрицательную ценность. Ценностный мир человека крайне разнообразен. В обыденном понимании ценностью является то, что представляет особенную значимость, важность для человека, то, к чему стремятся. В философской литературе под данным феноменом понимается специфически социальные явления объектов окружающего мира, выявляющие их положительное или отрицательное значение для человека и общества.

Придерживаясь взгляда Ф. Соссюра, что «система единиц, которая является системой знаков, является одновременно системой ценностей» можно утверждать, что в качестве ценности может выступать музыкальный язык и музыкальная речь.

Язык как сложное явление является предметом рассмотрения целого ряда наук: языкознания, философии, логики, психологии и др. Ввиду многогранности данного феномена не существует его исчерпывающего определения (язык рассматривается как форма выражения знания, как средство коммуникации, как ценность и т. д.). Видную роль в изучении языка сыграли отечественные ученые — А. А. Потебня, И. А. Бодуэн де Куртене, А. Ф. Лосев, Ф. Ф. Фортунатов и др., в западноевропейской философии следует выделить работы Р. Барта, Л. Витгенштейна, Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, М. Хайдеггера, А. Уайтхеда и др.

В XIX — XX веках в философии жизни (С. Кьеркегор, Ф. Ницше, О. Шпенглер, А. Бергсон), неокантианстве (Г. Коген, Э. Кассирер, В. Виндельбандт, Г. Риккерт), неопозитивизме (Б. Рассел, Л. Витгенштейн), феноменологии (Э. Гуссерль), экзистенциализме (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю), герменевтике (Х. Гадамер), прагматизме (Д. Дьюи, Д. Мид, Ч. Пирс), структурализме (Ф. Соссюр, К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барт), наблюдается повышенный интерес к языку, знакам и символам.

Научное осмысление музыки как языка ведет начало от академика Б. Асафьева. В работах Б. Яворского также высказывалась идея рассматривать музыку как специфический язык. Термин «музыкальный язык» встречается и в работах А. Луначарского. До этих авторов термины «музыкальный язык», «музыкальная речь» использовались для аналогии с обычным языком и обычной речью. В наши дни эти термины употребляются широко в научном, критико-публицистическом жанрах, педагогической практике, понятии, ими обозначаемые, становятся категориями музыкальной теории.

Существует различие между понятиями «музыкальный язык» и «музыкальная речь», хотя в обыденности нередко их разделение, к сожалению, непринципиально. К числу различий можно отнести: конкретность и неповторимость речи в противоположность абстрактности и воспроизводимости языка; речь актуальна, язык же потенциален; речь материальна, она состоит из артикулированных знаков, воспринимаемых чувствами, тогда как язык включает в себя абстрактные аналоги единиц речи, образуемые их различными и общими признаками; речь активна и динамична, она уникальна, а система языка в большей мере пассивна и статична, существуя независимо от воли носителя языка; речь подвижна, язык относительно стабилен; речь линейна, язык же имеет уровневую организацию» [5, С. 414]. Итак, можно утверждать, что музыкальная речь есть реализация музыкального языка.

Т. Адорно в «Социологии музыки» сравнивает музыку с языком, но уточняет, что это «...не язык понятийный» [1, с. 44]. Известный пианист Г. Нейгауз подчеркивает, что музыка не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями, она говорит только звуками, т. е. правомерно утверждать, что музыка — это особого рода «речь», «язык». Недаром получила распространение точка зрения, доказывающая, что естественный язык является «омузыкаленной» речью. Музыкальный язык образно отражает, моделирует явления, эмоции, воспроизводит черты их реальной структуры, этим музыкальный язык отличается от естественного языка.

А. Н. Сохор, рассматривая музыку в качестве искусства, считал, что ее «образными средствами... служат осмысленные и художественно ценные комплексы звуков — в основном, тонов», он уделяет особое внимание анализу эмоций, выражающихся в речевых интонациях [3, С. 293].

Можно предположить, что музыкальная интонация как разновидность интонации вообще, выполняет следующие функции: различает коммуникативные типы высказывания — побуждение, воп-

рос, восклицание, повествование, импликацию (подразумевание); различает части высказывания соответственно их смысловой важности, выделенности; оформляет высказывание в единое целое, одновременно расчленяя его на ритмические группы и синтагмы (Л. В. Щерба определил синтагму как фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли); выражает конкретные эмоции; вскрывает подтекст высказывания; характеризует говорящего и ситуацию общения. Интонация в музыке выполняет выразительно-изобразительную функцию. В ее возможностях передать эмоциональное состояние «лирического героя» произведения, скорость движения и т. п. Она обладает развитой структурой, воплощая музыкальный образ, запечатляющий развернутую систему эмоций, настроений, переживаний.

Музыкальный язык фиксирует звучащее в специфической форме. Если рассмотреть процесс музыкальной коммуникации, который включает композитора, исполнителя-интерпретатора, слушателя (как профессионального музыканта, музыковеда, критика, так и любителя музыки), то этот ряд правомерно дополнить фигурой издателя музыкальной продукции, в наши дни выступающего в роли бизнесмена.

Музыкальный бизнес включает в сферу своего влияния творчество, исполнительство, критику, а также новые технологии, относящиеся к строительству концертных залов, издательскому делу, производству музыкальных инструментов [4, с. 193-198]. Это не единственное дополнение ставшей традиционной модели музыкального творчества «композитор-исполнитель-слушатель», современные музыканты наполняют данную триадную модель новым содержанием. Так, к примеру, А. С. Соколов приводит следующий факт из творчества Пьера Булеза, который в 70-х г. г. в произведении «Repons» объединил «живое» исполнение музыки с «машинным» синтезированным звуком при помощи компьютера четвертого поколения «Катрикс-4Х», что дает основание вести речь о выстраивании принципиально новой триады «композитор-исполнитель-компьютер» [2, с. 21].

Итак, существует зависимость между уровнем развития технических средств и изменением музыкального стиля. Развитие нотации — особого кода запечатления музыкальной информации, системы представления музыки (звучащего) в графической форме подтверждает этот процесс.

Спецификой современной нотации является двойственность смысловой нагрузки, предназначенной как для слухового, так и для зрительного восприятия. Известны случаи использования ком-

позитором особого рода текста, представляющего нечто среднее между нотами, графическим рисунком и комментарием музыки, когда музыкальная графика вбирает в себя древнюю пиктографию (например, «Кватрология Э. Каркошка»).

В современном музыкальном исполнении композиторы максимально используют суггестивные возможности словесного текста. Так А. Кнайфель в «Agnus Dei» для передачи слушателям состояния глубочайшей трагичности музыкального образа избирает особый прием, суть которого состоит в том, что рядом с нотным текстом помещаются словесные строки (предсмертный дневник юной ленинградки Тани Савичевой), которые читаются исполнителями, но не произносятся ими вслух [2, с. 100]. В особых случаях музыкальный текст превращается в символический ритуал на сцене, когда исполнитель, находящийся на сцене руководит реакциями слушательской аудитории, звуки которой становятся материалом произведения [Там же].

Особенностью фиксации звучащих феноменов в графическую форму является то, что каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. Выявляется специфика буквенных, числовых и графических знаков, используемых в наши дни для записи звучащей материи в связи с популярностью публикаций музыкальных текстов в сети Интернет, где существуют локальные музыкальные хранилища, «предназначенные для архивации нот музыкальных произведений, электронного поиска, анализа, вывода на печать или озвучивания» [4, с. 8]. К нотному изданию в наши дни применимы такие стандартные полиграфические понятия, как строка, абзац, раздел, введены понятия «ранжирная вертикаль» и «голос», что способствует «практической реализации любых творческих проектов путем создания универсального компьютерного рабочего места музыканта (музыковед, композитора и т. п.)» [4, с. 4].

Музыкальный текст фиксирует звучащее, но процесс кодирования характеризуется некоторой неполнотой, так как не представляется возможным полностью «перевести» музыкально-звучащее в нотный текст, ибо помимо основного смысла музыкальных феноменов имеются коннотативные созначения. Под «текстом» сейчас можно подразумевать все выходящее из-под пера композитора: ноты, цифровые таблицы, матрицы, схемы, рисунки и т. п., что приводит к мысли о том, что все этапы творческого процесса получают адекватную фиксацию [2, с. 96]. Это — особый знаковый комплекс.

Таким образом, обращение к сфере музыкального вызвано не-

обходимостью разрешения проблемы выбора верных ценностных ориентиров индивида и общества, возникших как следствие обострения кризисных явлений в культуре, порожденных современной цивилизацией. Культура вообще, и музыкальная в частности, является своеобразным показателем развития общества.

Музыка являет собой убедительное средство гармонизации отношений между человеком и миром, она созидает общечеловеческие ценности, индивид, «вплетенный» в ход истории музыкальной культуры, создает, сохраняет и транслирует ценности, к примеру, такие как Красота, Добро, Истина.

Тем самым язык музыки представляет интерес с точки зрения его существования и должен рассматриваться в рамках философии музыки как специфическая информационная система, находящаяся в динамике, позволяющая сформировать у человека развитую концепцию бытия, обладающая развитой структурой.

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки; Пер. Левина М. И., Михайлов А. В. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.

2. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.

3. Сохор А. В. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Сов. композитор, 1981. 293 с.

4. Трубинов П. Ю. Музыкальная нотация в компьютерном представлении. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб, 2001. 15 с.

5. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 685 с.

И. А. Латыпов
Ижевск

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАУЧНОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Актуальность данной темы связана с тем, что во всем мире и в России научная рациональность, давно подверженная жесткой критике экологических движений (включая радикалов экотерроризма, уничтожающих биологические исследовательские лаборатории) и быстро растущих религиозных организаций, с конца XX в. оказалась подвержена и постмодернистской критике, не признающей значения рациональности в целом. Постмодернистская деконструкция универсалий культуры нацелена, прежде всего, на научную рациональность.